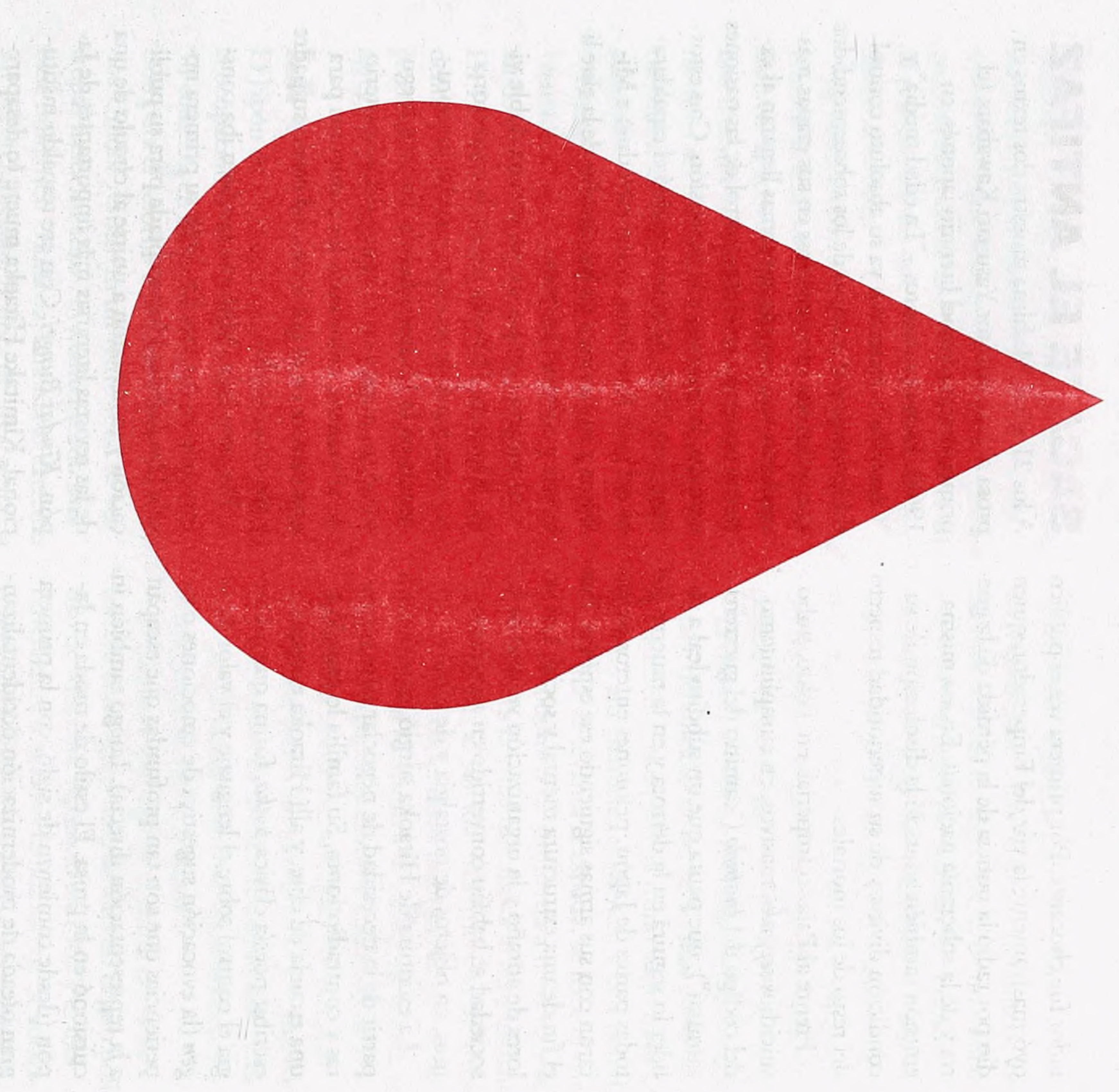
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO IV Nº 150 26 • 11 • 2000



NOÉ JITRIK SABER ESCRIBIR
ASÍ LO VEO YO DIAMELA ELTIT Y LA CARNE
EL EXTRANJERO TOM WOLFE DEVUELVE LOS GOLPES
RESEÑAS ECHENOZ, HALPERÍN DONGHI, JOZAMI, LERMAN

El 25 de noviembre de 1948, un joven japonés de 24 años llamado Kimitake Hiraoka comienza a escribir su segunda novela. El libro, *Las confesiones de una máscara*, se convertiría en un hito de la literatura del siglo XX. El 25 de noviembre de 1970, hace exactamente treinta años, la misma persona se entregaba al suicidio ritual del samurai, el *seppuku*. Entonces se llamaba ya Yukio Mishima y era uno de los mitos del Japón moderno.



CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA



POR ANNA KAZUMI STAHL Lo sabemos por su correspondencia: exactamente el 25 de noviembre del año 1948 el joven escritor japonés de 24 años Kimitake Hiraoka comienza, en Tokio, a escribir una novela. Es su segundo libro. Su primera novela, *Los ladrones*, había pasado inadvertida para todos. Su corta carrera de escritor, hasta esa fecha, se basaba más bien en cuentos y poemas para revistas literarias. Sin embargo, el autor estaba llamado a ser el de mayor fama y popularidad mundial en la historia de la literatura japonesa. Y esa novela –escrita en sólo cinco meses de frenesí y convicción– iba a ser un hito de la literatura del siglo XX (no sólo en la producción japonesa). Traducida desde el coreano hasta el sueco, estudiada tanto en las grandes academias y universidades como en los escondites más furtivos y personales, conocida desde los más recónditos pueblitos de Japón (como el "spa rural Mishima", uno de sus lugares favoritos de Hiraoka, famoso por su vista hacia la montaña Fuyi) hasta las grandes cosmópolis como Buenos Aires, *Las confesiones de una máscara* está ya firmada por Yukio Mishima.

El aniversario que hoy se recuerda es, por lo tanto, doble. La novela es casi un llamado a un acto que Mishima realizará recién 22 años más tarde en la misma fecha, el 25 de noviembre de 1970. Cuando falla su intento de iniciar una remilitarización nacional, este escritor decide cumplir el suicidio ritual del samurai, el *seppuku*.

El suicidio, como cualquier gesto o acto, es en realidad una interpretación. En un determinado contexto de valores –por ejemplo la cultura judeocristiana–, ese acto implica a la condena eterna. Otro sentido tendrá en un contexto que –como el budismo– excluye el infierno, admite la reencarnación y el suicidio redentivo, como pauta el *hagakure* (disposición a morir por el jefe de uno cuando éste haya perdido el honor trágicamente, sin culpa, sólo por destino). Uno rescata o "sana" ese honor perdido al sacrificar ritualmente la propia vida. Así lo pauta el código de los aristócratas guerreros, los samurai del Japón de antaño –en realidad ese "antaño" no queda tan atrás, apenas antes de 1868, con la apertura de Japón al Occidente y el comienzo de una vertiginosa modernización, que a su vez fue un proceso de occidentalización.

VIDAS PARALELAS

En *Las confesiones de una máscara*, un adolescente japonés en la posguerra se siente atraído por escenas que encuentra en libros de las fábulas medievales de Europa y el arte de la Grecia Clásica. Aquellas imágenes de héroes en batalla inician su despertar sexual. Kochan queda atrapado por esas imágenes exóticas que retratan la belleza masculina en estrecha relación con la violencia. "Me gustaban más los príncipes asesinados o destinados a morir. Estaba completamente enamorado de cualquier joven a quien se matara." Así se confiesa Kochan, y su confesión es, a la vez, un descubrimiento. Capturado por esas imaginaciones, el narrador de *Confesiones* visualiza escenas que glorifican la lucha y la muerte. Visualiza incluso su propia muerte. Lenta e implacable, esa muerte por una herida profunda en el vientre que toma como marca verdadera de la belleza.

En esta novela, sin embargo, la homosexualidad tiene igual fuerza que otro deseo que Kochan también encarna: una obsesión –no menos ferviente– para cumplir con cierta idea, o idealización, de "lo normal". *Las confesiones* lleva a la doble vida como conclusión. La condición "necesaria" para la existencia de Kochan es vivir siempre detrás de la máscara de la "normalidad".

Yukio Mishima nació como Kimitake Hiraoka en 1925. Su familia era de origen aristocrático y mantenía los valores de la tradición antigua –como honrar al Emperador y a la patria, someterse al deber externo en vez de a los deseos individuales o personales, y cultivar las artes clásicas como camino tanto de la estética como de la moralidad. Es probable que Mishima sea la figura de la cultura japonesa del siglo XX más reconocida a nivel mundial. Autor de alrededor de quince novelas y más de veinte colecciones de cuentos, de treinta y tres obras de teatro e innumerables poemas y ensayos, fue nominado tres veces al Premio Nobel. Pero quizás sea su espectacular y casi iconográfico suicidio –a los 45 años de edad– lo que sella su fama y su imagen en los ojos del resto del mundo.

Kimitake se crió en la década de los 1930, una época de ferviente militarización y nacionalismo en Japón. Era un joven ya adulto en el momento de la derrota de su país en la Segunda Guerra Mundial. El rendimiento del Emperador fue chocante. Por primera vez el público oyó masivamente la voz del Emperador, quien dio por radio la noticia de la pérdida de la guerra y de la soberanía nacional. En esa misma emisión también anunció la disolución de su condición divina y de su superioridad respecto del resto de los mortales.

Frente al Palacio Imperial, en Tokio, hubo suicidios *seppuku* masivos, en cumplimiento del código del *bushido* ("camino del guerrero samurai"), que pauta que un súbdito leal a su líder lo seguirá en la derrota y en la muerte. En todas partes de Japón, pelotones enteros se mataron con sus armas siguiendo ese espíritu. Fue el fin de una estructura mental y social. Los valores de antaño y la organización vertical de la sociedad se habían convertido en anacronismos, en objetos de nostalgia y de fábula.

La escritura de Hiraoka surgió justamente a partir de la necesidad de negociar tales rupturas y contradicciones. Su familia lo mandó a una escuela de elite, y allí Hiraoka empezó a escribir poesía clásica *waka*, forma que privilegia el control sobre el lenguaje y el valor de *iugen* (la evocación sugestiva de emociones o experiencias que son tan profundas que escapan a la representación directa). Luego también incursionó en la prosa. El estilo de moda en Japón (desde comienzo de siglo, con la primera gran oleada de modernización occidentalizante) era *watakushi shosetsu* (la narrativa confesional del "yo"). Los primeros relatos de Hiraoka dieron testimonio explícito del repudio que recibía de sus compañeros por tender así hacia las letras.

De todas maneras, su talento y su impulso eran tales que, cuando todavía era adolescente, uno de sus cuentos fue presentado por uno de sus maestros a los editores de una revista cultural profesional –en Japón, mucho más que en Occidente, las revistas culturales tienen casi el mismo estatuto que otras instituciones culturales, pueden llegar a pautar tendencias la estética y tienen muchísima influencia). El cuento fue aceptado y, al mismo tiempo, los editores decidieron, para proteger a Hiraoka de consecuencias sociales, que apareciera con el seudónimo de Yukio Mishima. Tal vez no hubiera hecho falta semejante disimulo: su talento pronto le permitiría superar cualquier prejuicio que pudiera plantearse en su contra.

SACATE EL ANTIFAZ

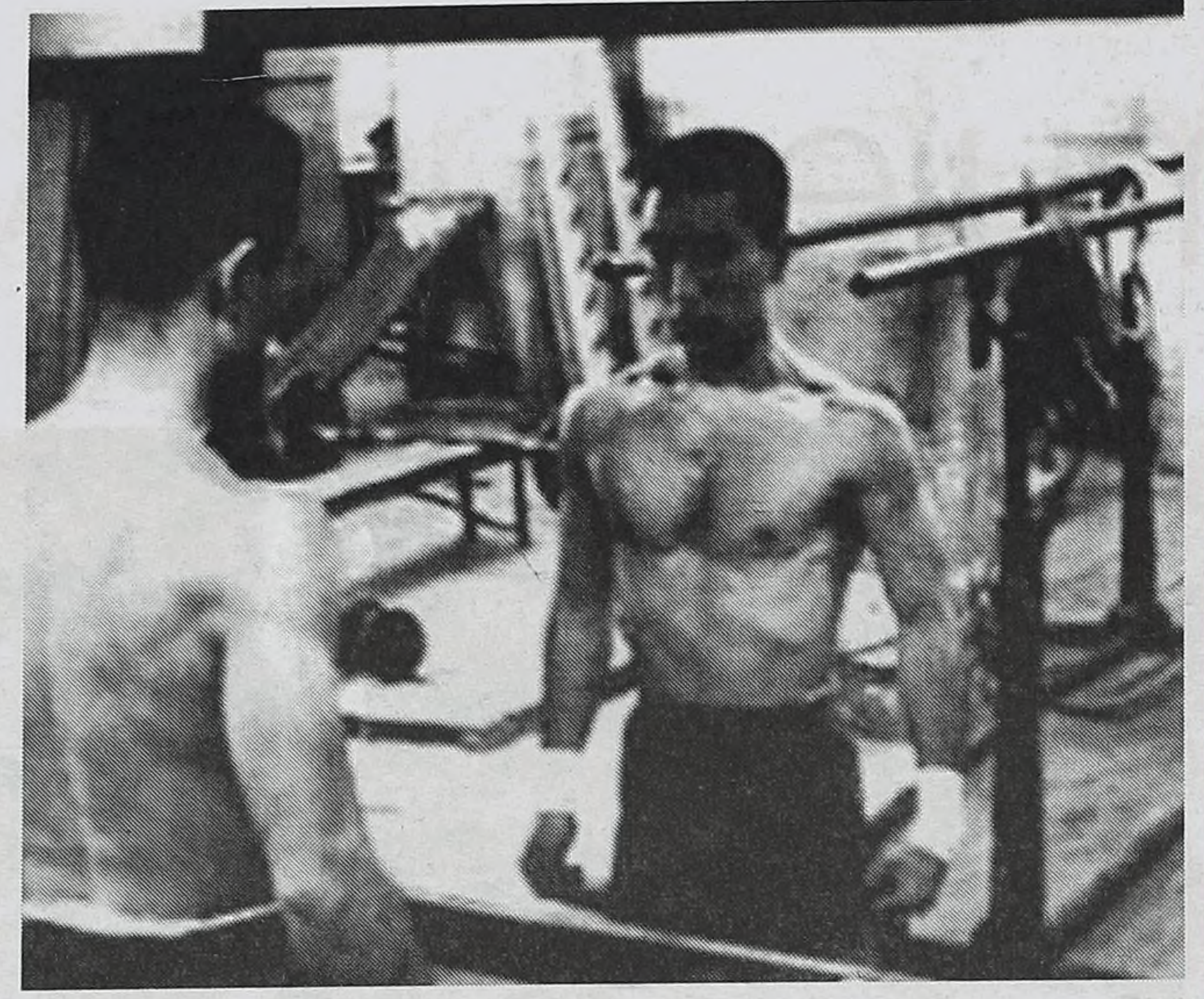
A los 21 años, Mishima muestra dos textos en prosa al gran escritor Yasunari Kawabata (el primer Premio Nobel literario japonés, en 1968). Esos dos cuentos –"La edad media" y "Cigarrillo"– muestran ya su absoluto control del lenguaje y el manejo de los sobreentendidos que serían sus características en sus etapas más maduras, aun cuando sus temas llegaran al extremo opuesto –en el descontrol de las pasiones carnales, lo grotesco y la perversión. Con estos textos, en 1946, Mishima recibió el espaldarazo del gran Kawabata, quien introdujo a Mishima y su escritura en los círculos de la elite literaria y editorial japonesa.

Al mismo tiempo, como en una doble vida, Kimitake Hiraoka seguía la trayectoria convencional de su clase: estudió jurisprudencia en la Universidad de Tokio y luego tomó un puesto en el banco del Ministerio de zFinanzas, colocando los cimientos para una carrera en el gobierno, tal como su padre y sus antepasados.

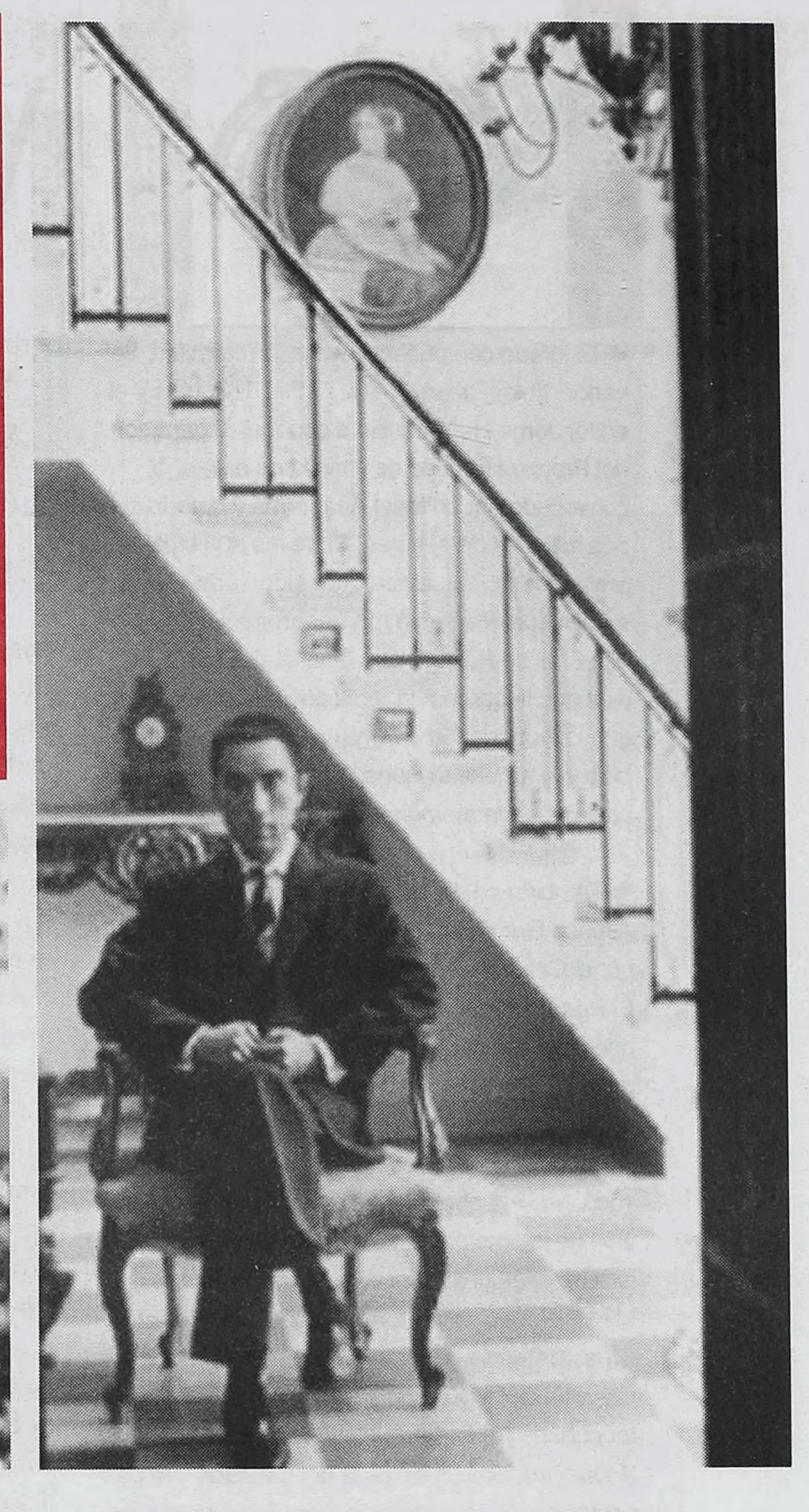
Por otro lado, Mishima también iba construyendo su carrera. En 1948 su primera novela (*Los ladrones*) fue aceptada para su publicación y lo invitaron a unirse al círculo de una de las revistas literarias más importantes de Japón, *Kindai Bungei*. Con ese respaldo institucional, Kimitake Hiraoka muere (o desaparece) a los 23 años. El joven renuncia a su puesto ministerial y a su futuro político. En su lugar, Yukio Mishima –un 25 de noviembre– se pone a escribir *Las confesiones de una máscara*.

EL CUERPO DEL DOLOR

El tema más evidente en esta novela –la fascinación por el dolor tanto como por la belleza física masculina– es un campo que Mishima trabajará también en las novelas siguientes. *Sed de amor* (1950) es de nuevo una indagación en los terrenos de la pasión carnal como algo incontrolable, del mismo modo que el impulso hacia la violencia. Pero es en *El pabellón de oro* (1956) donde esa conjunción paradójica de elementos llega a cierto límite: Mizoguchi, un monje novato en el templo Kinkakuyi ("el pabellón de oro") es feo, tartamudea, los demás lo esquivan, es grotesco hasta en su aislamiento: "Mi soledad engorda más y más, como un chancho". Sin embargo, la belleza del templo



A fines de los sesenta, el pensamiento de Mishima dio un giro hacia la derecha, reclamando la idea de la remilitarización de Japón y exigiendo, al mismo tiempo que fundaba su propia milicia privada, una postura del gobierno más contestataria frente a los Estados Unidos.





lo atrapa. Se obsesiona y siente una creciente ira por su propia fealdad física. Llega a un punto en el que Mizoguchi no puede vivir en paz mientras exista una belleza semejante en el mismo mundo que él, y entonces prende fuego al templo.

La obsesión con el cuerpo bello y el odio o el temor a la fealdad física están presentes también en las actividades no literarias de Mishima. Durante la Segunda Guerra Mundial, los médicos del ejército lo rechazaron porque encontraron su cuerpo demasiado frágil para el combate.

Hacia 1950, Mishima hace de su cuerpo "verdadero" una expresión concreta de sus pensamientos y de sus ideales (o sus obsesiones). En 1955 incorporó rutinas de gimnasia occidental y entrenamiento en karate y kendo a su preparación física. Más tarde, en los años 60, agregaría entrenamiento en la espada samurai.

LA OTRA GUERRA FRIA

El Japón de 1952 es un país recién liberado de la ocupación de los Estados Unidos. Los años 50 constituyen un período de difícil negociación para el retorno a la autonomía. Los Estados Unidos resistirían un retiro total de sus tropas hasta los años 70, manteniendo una base militar en Okinawa, una isla al extremo sur del archipiélago. A fines de los sesenta, la tensión política llegó a un nivel de crisis: el gobierno se resistía a volver a militarizar el país, pero el pueblo encontraba intolerable aceptar la presencia de fuerzas navales norteamericanas (a veces cargando armas nucleares) en puertos japoneses.

Esas circunstancias provocaron acciones de protesta, tanto de la izquierda (pacifistas, antiimperialistas y antiamericanos) como de la derecha y la ultraderecha (sectores que deseaban una remilitarización y una postura más agresiva e independiente del gobierno nacional). Con ese telón de fondo, el pensamiento de Mishima –como el del argentino Leopoldo Lugones, tal vez– dio un giro, adoptando claramente las posiciones políticas de la derecha. El escritor favorecía la idea de la remilitarización y exigía una postura del gobierno más contestataria frente a los Estados Unidos. Quedó claro que Mishima reclamaba, en el fondo, un retorno a la época imperial, paternalista y feudal.

En 1960, Mishima publicó su famoso cuento "Patriotismo". Ese relato cuenta uno de los últimos *seppuku* del siglo XX, el de un militar que en 1936 había participado en el planeamiento de un golpe de estado (leal al Emperador, pero en contra de algunos de sus ministros). El complot fue descubierto y, para peor, el Emperador mismo lo denunció como innecesario e inoportuno.

El cuento se detiene con morosidad en cada detalle del suicidio ritual: las formas pautadas, la vestimenta, la espada, el ritmo lento hasta un extremo alucinatorio, el silencio y la quietud. Hasta que se levanta la espada, se hace el corte en el abdomen de izquierda a derecha y se da entonces la señal que llama al acompañante a degollar al suicida. Más que por ese detallismo técnico, el texto impresiona por el deleite sensual en torno a la violencia: vemos el filo de la espada cortando y entrando en el vientre del oficial, vemos que "las entrañas reventaban por la herida abierta" y "causaban una impresión de salud y desagradable vitalidad que las hacía escurrirse blandamente y desparramarse sobre la estera".

El marinero que cayó de la gracia con el mar merece comentarse en relación con el giro político de Mishima. Apareció en 1963 y es una novela dura sobre una banda salvaje de adolescentes que rechazan la sociedad por sentimentalista e hipócrita. Se separan del mundo y empiezan un autoentrenamiento en "desensibilización", cultivando una indiferencia mezclada con brutalidad que llaman "objetividad".

LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Otro año clave en la carrera de Mishima es 1968. Ese año se publica la primera novela de la tetralogía considerada –incluso por él mismo– como su obra maestra. *Mar de fertilidad* es un ciclo de cuatro novelas cuyo protagonista vive cuatro reencarnaciones a lo largo del siglo XX; cada reencarnación es una alegoría de cierta experiencia japonesa en la modernidad. La primera, *Nieve en primavera*, retrata el momento (1912) en el que la aristocracia tradicional es por primera vez desafiada por las familias provinciales, adineradas pero sin "estirpe". El protagonista, un aristócrata de la época, presencia el colapso generalizado de su sistema de valores. También en ese año clave, Mishima formó su propia milicia privada, *Tate no Kai* ("La Sociedad del Escudo"). En dos años, *Tate no Kai* reclutaría más de ochenta adherentes, en su mayoría jóvenes con poco o nada de entrenamiento militar, pero con mucho patriotismo. Durante el mismo período Mishima escribe otros dos volúmenes de la tetralogía. La segunda novela –a su vez la segunda encarnación del protagonista en este siglo– se llama *Caballos sueltos* (1969) y, centrada en una conspiración, examina las raíces del fanatismo japonés que llevó a su participación en la Segunda Guerra Mundial. *El templo del amanecer* (1970) es la tercera y dramatiza el período entre el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la degradación social y política que siguió a la rendición. Es una novela extraña, fantasiosa, en la que el protagonista –reencarnado en un hombre que ha vuelto de la guerra, o sea en un sobreviviente– encuentra en una princesa-niña hindú las reencarnaciones de sus amigos fallecidos en las batallas.

La cuarta novela se publicó póstumamente. Mishima había planificado entregar las últimas carillas en una fecha particular, el 25 de noviembre de 1970. Convocó a su cuerpo militar para las once de la mañana en la sede de las Fuerzas de Defensa Nacional, empaquetó y mandó a su editor el final de *La caída de un ángel*, el cierre de la tetralogía. Esa novela, la culminación de la alegoría o la visión de Mishima sobre su país, entrelaza todos los temas de las anteriores novelas –la confusión o superimposición de identidades, la reencarnación, el decaimiento de los ideales samurai en la sociedad moderna– y los lleva a un punto máximo del que no hay retorno. La reencarnación del protagonista en la novela final tiene lugar en la década de los 1960. Ha renacido en un huérfano que encuentra su esencia en el *mal*.

FASHION VICTIM

A las once en punto, vistiendo el uniforme de La Sociedad del Escudo, dirigió un discurso apasionado y patriótico a las tropas de las Fuerzas de Defensa Nacional, pidiéndoles seguirlo en un rearmamento forzoso de la nación en contra de la pasividad vacilante del gobierno. Fue escuchado con atención pero no siempre con respeto: hubo burlas, gritos en contra, algo de risa. Al terminar su discurso, Mishima entró al despacho principal del comandante de la FDN. Allí, con el comandante implorando que no lo hiciera, pero con tres de los más altos representantes de La Sociedad del Escudo ayudándolo, cometió el acto de *seppuku* que sería su último *magnum opus*. Los dos miembros de La Sociedad Del Escudo que participaron en "El Incidente Mishima" fueron llevados a juicio penal y recibieron sentencias de cuatro años de cárcel.

Quizás ese acto de Mishima pertenezca más al campo de la literatura o del cine que otra cosa. El escritor moderno que se suicida a la antigua se convierte en una imagen –estática pero vibrante, duradera– destinada a cautivar la memoria, a la manera en que los caballeros medievales de las fábulas medievales había cautivado antes a Kochan, el protagonista de *Confesiones de una máscara*.

En 1985, Hollywood estrenó una película, una visión que cristaliza la imagen *for export* del gran escritor. *Mishima*, dirigida por Paul Schrader y producida por Francis Ford Coppola y George Lucas, hace del suicidio un acto palpable y sensual, en precario equilibrio en el borde entre el heroísmo y la locura. A través de las cortes, el estado japonés, respondió a esta interpretación de la vida de Yukio Mishima dando la razón a su viuda, que había pedido la censura de la película en Japón.

Sin embargo, nadie hizo lo mismo por la versión fílmica de "Patriotismo", que todavía puede verse en cine o en video. Para llevar aquel cuento sobre un *seppuku* al cine (1965), Mishima no sólo escribió el guión, sino que también la protagonizó. Como el Kochan de *Confesiones de una máscara*, que visualiza y goza con la escena de su propia muerte –bella justamente por lo violenta–, Mishima va un paso más allá y actúa su propio *seppuku*, como si se tratara de un ensayo público de su suicidio.

En su momento, Japón recibió el *seppuku* de Mishima con más vergüenza que otra cosa. Aún así, todos los años se le rinden honores fúnebres en su *yukokuki* (aniversario de la muerte de un patriota).♣



NOTICIAS DEL MUNDO

El jurado compuesto por Pedro Zarraluki, Salvador Clotas, Juan Cueto, Esther Tusquets y el editor Jorge Herralde dio a conocer al ganador del Premio Herralde de Novela de este año, convocado por editorial Anagrama y dotado con dos millones de pesetas. Entre los 208 títulos presentados, resultaron premiados *Los dos Luises* de Luis Magrinyá (primer premio) y *Las ideas puras* de Pablo D'Ors (finalista). Entre los diez que llegaron a la recta final estaba el uruguayo Roberto Echavarren con *El diablo en el pelo* y el argentino Hugo García Saritzu con *Las cuentas de la memoria*.

También se dio a conocer el fallo del Premio Alfonso García-Ramos de Novela, convocado por el Cabildo de Tenerife y Editorial Anagrama. El Premio, creado en 1980 para promover y apoyar a los autores de novela de habla hispana, está dotado con 10 millones de pesetas, uno de los más importantes de España. Luego de un período de cinco años durante el que no se convocó, ha sido ahora revitalizado con la colaboración de la omnipresente editorial Anagrama. El jurado, compuesto por J. J. Armas Marcelo, Mihaly Dés, Cecilia Domínguez, Jorge Herralde, Ernesto Suárez, Enrique Vila-Matas y, con voz y sin voto, Dulce Xerach, dio por ganador al escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, por su novela *Animal tropical*. La entrega del galardón y la presentación del libro tendrán lugar el 16 de diciembre, a lo largo de una fiesta en Santa Cruz de Tenerife.

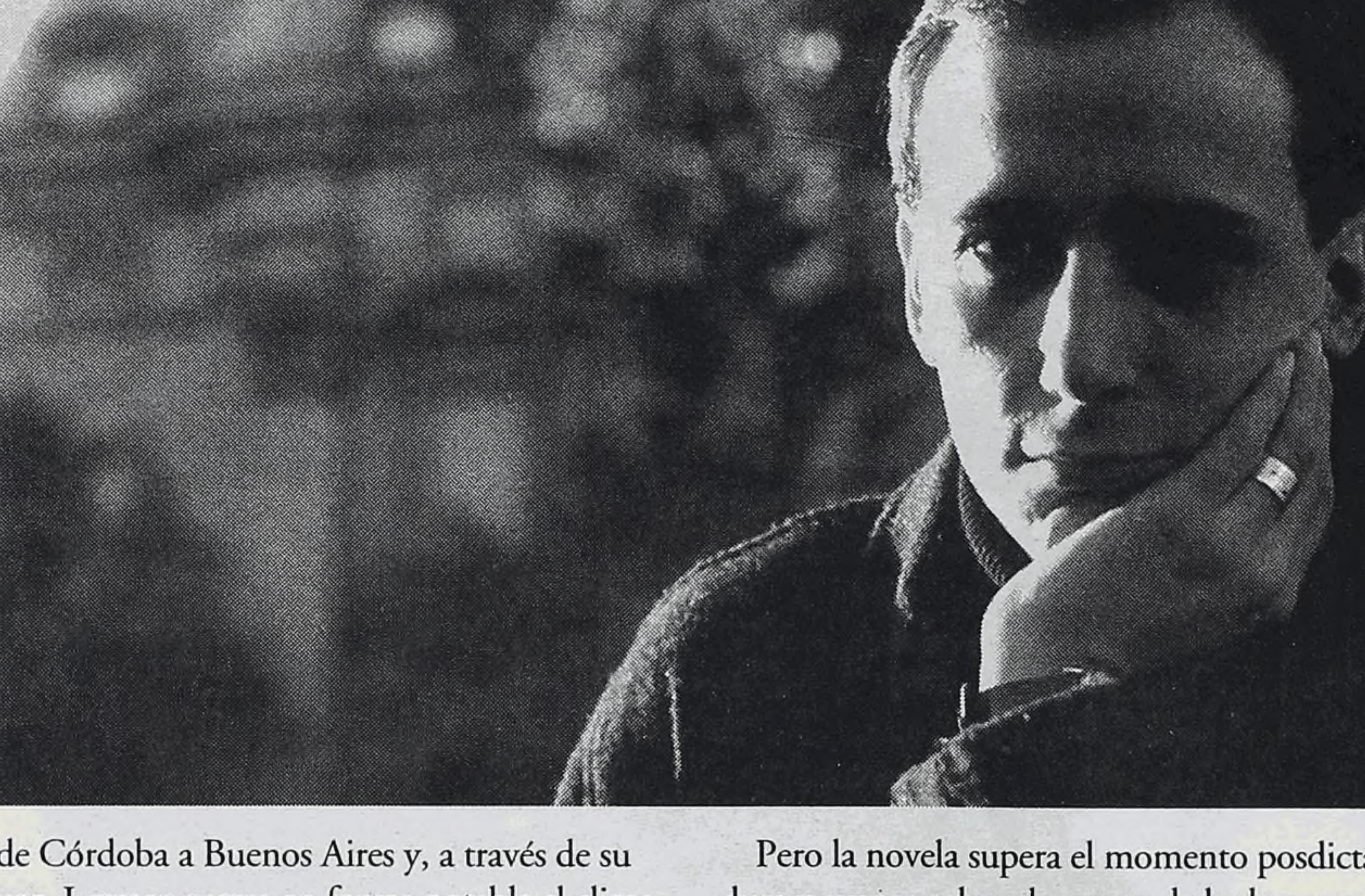
En el marco de la Campaña Nacional de Promoción de la Lectura, se llevaron a cabo las Primeras Jornadas Nacionales de Promoción de la Lectura en el Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredón de la ciudad de Mar del Plata, entre los días 10, 11 y 12 de noviembre. Organizadas por el Ministerio de Educación, el Ente de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón y la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares, las jornadas se dirigieron especialmente a docentes de todos los niveles educativos, bibliotecarios, promotores de la lectura y público en general. Durante el acto de clausura del encuentro convocó a gente disfrazada de diferentes personajes literarios, estatuas vivientes, músicos, muñecos gigantes, malabaristas y acróbatas que caminaron por paredes y árboles. Parece que nadie tuvo ganas de ponerse a leer. Qué pena.

El pasado 8 de noviembre murió en Londres Marianne Steiner, sobrina del escritor Franz Kafka, uno de sus pocos parientes que sobrevivió al genocidio nazi y que tuvo un papel importantísimo en la conservación de los manuscritos del autor de *El proceso* y *La metamorfosis*, entre otras obras clave de la literatura del siglo XX. Steiner, hija de Valerie (Valli), segunda hermana de Franz, reunió y donó los manuscritos de su tío a la Bodleian Library de Oxford, donde permanecen.

Es cierto que Borges, en *El escritor argentino y la tradición*, había reivindicado para los argentinos toda y cualquier tradición literaria y es cierto que la obra de Wilde encanta a las imaginaciones de este comienzo de milenio. Un poco al amparo de esa autorización (hoy por hoy más que dudosa), el próximo jueves se realizará en el Salón Dorado de la Casa de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (Av. de Mayo 575) una Jornada Conmemorativa del centenario del fallecimiento del escritor británico Oscar Wilde (ver reseña en página 5). Además de una serie de conferencias a cargo de reconocidos especialistas como Laura Cerrato, Nicolás Rosa y Américo Cristófalo (todos de la UBA), se escuchará un recital de música celta a cargo de los músicos Víctor Naranjo (gaita irlandesa) y Sergio González (bouzuki). *Very nice.*

Voz de mujer

RUTAS PARA CUATRO VIAJERAS
Gabriel D. Lerman
Simurg
Buenos Aires, 2000
118 páginas, $ 13



POR CLAUDIO ZEIGER Como su título lo indica, este libro está protagonizado por mujeres, pero más temprano que tarde y más allá de la indicación de que éstas son mujeres viajeras, el lector se podrá dar cuenta de que no está frente a un libro sobre una de las modas literarias en boga, la de mujeres que viajan a parajes exóticos. Hay travesías en el tiempo y entre ciudades cercanas –Córdoba, Buenos Aires– pero nulo exotismo. Y efectivamente hay una trama centrada en las mujeres. Pero lo más llamativo de *Rutas para cuatro viajeras* es que, si bien encaja bastante cómodamente en el universo de lo que se suele denominar "literatura femenina", fue escrita por un varón, Gabriel D. Lerman (1972). Esta curiosa marca de género le otorga un interés adicional al que de por sí plantea el núcleo del libro: distintas versiones de la política argentina desde la dictadura militar hasta la democracia de las décadas posteriores. Política y género, entonces, vienen a ser las dos líneas de fuerza de esta novela que obtuvo el segundo premio en su género del Fondo Nacional de las Artes.

El autor eligió contar la historia desde la primera persona de Sabrina Olleros; las otras mujeres aludidas en las "cuatro viajeras" son su madre, su abuela y una hermana secuestrada por un Comando de las Fuerzas Armadas en 1978. En la primera parte del libro, Sabrina cuenta su iniciación literaria como escritora de unos textos en los que imagina países, amigos invisibles, vidas paralelas, y sobre el final de ese relato cuenta cómo fue que se enteró de que la primera versión sobre la muerte de su hermana –muerta en un accidente, según los padres– no era la verdad. Luego Sabrina viaja de Córdoba a Buenos Aires y, a través de su voz, Lerman recrea en forma notable el clima de los primeros años del alfonsinismo. Sabrina conoce a Tiago, un militante en tránsito de convertirse en melancólico veterano. En este punto del libro, tratando de interpretar a su amante, la narradora-personaje entrega una caracterización dura y original del clima de época posdictadura que vale la pena transcribir: "No eran los libros oficiales ni los films taquilleros ni las investigaciones de algún *self-made man* del cuarto poder los que contaban la verdad. La verdad circulaba en versiones dispersas, turbias, herméticas, desafiando la falsa claridad del estado de cosas. La mayoría no quería enterarse de lo sucedido, y entonces consumía versiones a medias, tranquilizantes. Mientras tanto, la verdadera furia circulaba en historietas y en otras formas de la plástica. Ni en novelas ni en teatros ni en cines. En las historietas de la revancha y del encierro, desde la pintura hasta los murales callejeros. Esculturas, artesanías, ropas. Un conjunto de expresiones cuyo denominador común era la ausencia de la palabra. Decir poco porque no había mucho que decir".

Pero la novela supera el momento posdictadura y avanza sobre el terreno de la democracia. Los capítulos que completan el relato tienen que ver con la madre de Sabrina, una abogada testaferro de maniobras fraudulentas y la abuela, férreamente anarquista. Más allá de que Lerman trate a estos personajes con la suficiente ductilidad como para no caer en ortodoxias literarias ni políticas, la novela entra en una zona demasiado explicativa que narrativamente no la favorece, aunque ciertamente le permite cerrar el conjunto de versiones sobre la política y la femineidad con que se abre la novela. Con versiones rotas de una sociedad fragmentada, Lerman logró dotar a su personaje de una voz propia (no meramente representativa de lo femenino) pero a la vez plantear una cuestión específica de la narrativa de mujeres: construyó una femineidad compleja, verosímil y a la vez literaria. Sabrina Olleros, la heroína de esta novela de lenguaje duro y tono áspero, logrará finalmente superar el trauma que esboza en las primeras líneas: no permitir que la lean. Un comienzo auspicioso para un autor que se animó con unas mujeres difíciles.♣

Vestite y andate

ME VOY
Jean Echenoz
trad. Javier Albiñana
Anagrama
Barcelona, 2000
192 págs. $ 15

POR DANIEL LINK Félix Ferrer, el protagonista de *Me voy*, ha vivido la vida como quien avanza por una soga periódicamente puntuada por nudos. Un día, sufre un ataque cardíaco que lo obliga a prescindir de esos nudos: es decir, de los cigarrillos que –uno a uno– escandían su tiempo. Vivir, piensa ahora, se parece a trepar una soga sin ningún nudo. Dueño de una galería de arte moderno (sin ser vanguardista), blanco y heterosexual (sin llegar a la xenofobia o la misoginia), de posición económica acomodada (sin ser rico), escéptico (sin llegar a cínico), Ferrer tiene una vida más bien vacía de sentido. *Me voy* cuenta el intervalo entre dos abandonos amorosos de signo contrario (la novela comienza con las palabras "Me voy", dichas por Ferrer a la esposa con la que estuvo casado cinco años, y termina cuando el protagonista repite esas palabras ante la puerta de una fiesta de fin de año donde no hay nadie que conozca, a la que llega luego de haber sido abandonado por su nueva mujer). Entre una y otra mujer, Ferrer realiza una expedición al Artico para rescatar ciertos objetos de arte que le permitirían salvar su galería de la quiebra, alguien le roba ese valioso cargamento, sufre un nuevo colapso cardíaco, le hacen un par de operaciones, recupera el cargamento, tiene aventuras eróticas, se divorcia, "se enamora" de una nueva mujer, es abandonado. Nada espectacular, por cierto, y nada, se diría, excepcional, salvo el viaje al Artico y la confrontación con la nada blanca y absoluta de los hielos eternos.

La falta de patetismo en la vida de Ferrer (y ésa parece ser la mayor apuesta de Echenoz) coincide con una narración apática que apenas si se molesta en justificar la lógica de los acontecimientos que incluye: hay, por lo menos, un asesinato y una persecución policial que el lector puede aceptar sólo con muy buena voluntad, o bajo los efectos de la misma abulia que el narrador. Echenoz cuenta como si fuera un testigo apenas o más o menos informado. Muchas veces elige obviar expresamente explicaciones que complicarían la trama o confiesa su desconocimiento sobre los móviles o significados de los actos que cuenta, como si de ese modo se declarara inocente de una ficción postulada como independiente de su voluntad.

No es tanto que Ferrer no pueda comprometerse con la vida que sobrelleva (después de todo, es sólo un personaje de ficción), sino que Echenoz no quiere comprometerse con la verdad que de su ficción se desprende, lo que justifica la parquedad, la avaricia o, llanamente, las mentiras en las que incurre a lo largo de *Me voy*.

El sistema narrativo de Echenoz, sin ser del todo falso, funciona no obstante como pura coartada. Consciente de que cierta forma de la novela ha llegado a un límite histórico, Echenoz abjura tanto de las formas más recalcitrantes de realismo (el narrador omnisciente, la fluidez de la trama, la transparencia del registro, etc.) como del autodocumentalismo salvaje que practican sus contemporáneos franceses como resistencia a la ficción y a la imaginación (ver **Radarlibros** del 20/8/2000). Si su intención es "salvar" la novela de la enfermedad mortal en la que actualmente se encuentra, la solución que elige se parece más a una criogénesis que a una verdadera resucitación.

Ganador de la edición 1999 del prestigioso Premio Goncourt con esta novela, Echenoz ha sido declarado, también, "la mayor esperanza de las letras francesas". La esperanza, claro, es lo último que conviene perder. Pero a la hora de la lectura, cuando se decide si uno compartirá otra noche con el mismo escritor, *Me voy* no parece estimular la pasión. Ni siquiera, la reincidencia.♣

Mejor la destrucción

EL ALMA DEL HOMBRE BAJO EL SOCIALISMO
Oscar Wilde
trad. Matías Puzio
Libros del Rojas
Buenos Aires, 2000
110 págs. $ 12



POR GUILLERMO SACCOMANNO En 1895 André Gide se cruza a Oscar Wilde en Blidha, Argelia. El escritor irlandés se pasea con su Alfred Douglas, alias Bosie. Wilde camina rodeado de muchachitos. Gide lo observa despilfarrar así el dinero. Wilde, encantador, le comenta: "Espero corromper bien esta ciudad". El chisme lo retrata a Wilde, el provocador. Los legendarios chismes sobre Wilde nublan, con su ficcionalización biografista, una obra que los excede. Porque las provocaciones de Wilde en la Inglaterra victoriana no se limitan sólo al orden del exhibicionismo. Amigo de Mallarmé y Schwob, admirador de Flaubert, lector devoto de los maestros rusos, Wilde considera la expresión creadora como la manifestación suprema de la libertad individual. Para Wilde, no está reñida con el socialismo, al que cree una forma nueva de helenismo. El socialismo, imagina Wilde, además de una vida más libre, de un reparto equitativo de bienes, terminará con la piedad y la culpa, liquidando la caridad, el altruismo falso. Siempre en 1985, después de ese viaje a Argelia, el padre de Bosie acusa a Wilde de sodomía. Wilde intenta defenderse judicialmente. Al escándalo se le suma ahora la debacle financiera: se retiran sus obras de teatros y librerías, se remata su casa. Su mujer escapa a Italia. Mientras se despliega el escándalo que lo llevará a cumplir dos años de prisión con trabajos forzados, éste es el cuadro de situación en el que Wilde publica un libro en el que expone sus ideas, *El alma del hombre bajo el socialismo*, una ofensa más a los poderosos.

Empecemos por convenir que el texto quema. No se trata de un manifiesto, pero comparte algunas características del género. Está en el borde de lo panfletario, pero su tono reflexivo supera también esta clasificación. En todo caso, se plantea como un programa político que bordea lo utópico y no tanto. "Un mapa del mundo que no incluye la utopía no merece mirarse ni de reojo", afirma Wilde. "El progreso es la realización de las utopías", aclara. Leído a cien años de su muerte, el libro presenta una vigencia sorprendente.

Particularmente con su escritura, antes que con su imagen pública de dandy homosexual, Wilde era un "zarpado" de su época. Esa foto donde Wilde se travestiza vestido de Salomé es, por lo menos, capaz de asustar a los bien intencionados que, como Borges, lo consideran un escritor de fábulas pedagógicas. Wilde se proponía socavar los comportamientos morales. Allí donde una nueva burguesía, tan impetuosa como arrogante y reaccionaria, planteaba la utilidad del arte, el respeto por el público cuando todavía no se lo llamaba mercado, Wilde exigía la gratuidad de la belleza como argumento de resistencia. "En el momento en que el artista se entera de lo que la gente desea y trata de satisfacer esta demanda, deja de ser un artista". Embistiendo contra la vulgaridad, tajante, Wilde pensaba: "El arte nunca debería ser popular". Y precisaba: "La forma de gobierno más conveniente para el artista es ningún gobierno en absoluto".

Si conviene subrayar estas ideas de Wilde es porque indican desde donde articula este ensayo tan certero, transparente y apasionado que funciona como complemento estético perfecto del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels. Pero, a diferencia de ese binomio, Wilde es menos dogmático y más anarquista, hurga en las contradicciones sociales y, con una claridad expositiva impregnada de mordacidad, convierte su ensayo en un pequeño manual de divulgación revolucionaria que explica, con brillantez y sin pelos en la lengua, el funcionamiento del sistema capitalista.

Es a partir de este libro, pues, que se plantea la distancia entre el Wilde de Borges (por decirlo de algún modo), apenas ingenioso y formalmente atrevido, y aparece el otro Wilde, no menos culto y refinado por virulento: el artista que pone el cuerpo y no establece distinción entre la existencia y la belleza: "Lo que es cierto para el arte es cierto para la vida", escribe Wilde. "El Estado debe hacer lo que es útil. El individuo debe hacer lo que es bello". Y también: "El hambre, y no el pecado, es el padre del crimen moderno". Los dardos de Wilde contra la familia son letales: "Con la abolición de la propiedad privada, el matrimonio en su forma actual debe desaparecer". Y con respecto al Vaticano, la prédica cristiana y las normativas del industrialismo, Wilde avanza: "El progreso se hizo a través de la desobediencia, de la desobediencia y la rebelión. Algunas veces se elogia a los pobres por ahorrativos. Pero recomendar el ahorro a los pobres es a la vez grotesco e insultante. Es como aconsejar el ayuno a un hombre hambriento. Para un trabajador, sea del campo o de la ciudad, tendría que ser absolutamente inmoral practicar el ahorro (...). En cuanto a la mendicidad, es más seguro pedir que tomar, pero es mucho más bello tomar que pedir".

Bastante más que el creador de comedias amables y de cuentos para chicos, bastante más también que el caprichoso icono gay en que se lo pretendió etiquetar. En este aspecto, la introducción de Daniel Molina a la edición de este ensayo busca situar a Wilde donde corresponde: "Wilde dice que la sociedad cristiana se basa en el odio y que usa la religión para legitimar su resentimiento: ningún político se atrevería a decir algo semejante", observa Molina. Es que Wilde sueña como artista, no como político.♣

EL EXTRANJERO



HOOKING UP. NEW FICTION AND ESSAYS
Tom Wolfe
Farrar, Straus and Giroux
Nueva York, 2000
294 págs.

Un nuevo libro de Tom Wolfe –dandy, novelista, agent provocateur, historiador de lo contemporáneo, norteamericano acérrimo y probablemente el periodista más célebre de su país– puede parecer siempre un henchido acontecimiento literario, pero *Hooking Up* está a la altura de la máquina publicitaria que lo precede. Como varias colecciones anteriores, desde *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, pasando por el clásico estudio de la cofradía hippie *The Electric Kool-Aid Acid Test*, hasta *In Our Time*, lo nuevo de Wolfe abunda en deliciosas observaciones satíricas y en calculadas excursiones hacia los más diversos círculos sociales. El epítome es el ensayo que le da título al libro, "Hooking Up" ("enganchándose" o quizás "transando"), donde se explora en tono de fábula ("Era el año 2000...") los nuevos consumismos de la clase media, la desaparición efectiva de conceptos como "proletariado" o "pornografía" y las costumbres sexuales de los adolescentes norteamericanos ("Tan sólo ayer los chicos y chicas hablaban de besarse en términos de llegar a primera base... Hoy la primera base es el beso profundo, conocido como hockey de amígdalas; la segunda base es sexo oral; la tercera, hacer todo lo demás"). Y es este tono en apariencia desinteresado, pero en el fondo fuertemente moral, el que Wolfe mantiene a lo largo de la mayor parte del libro.

Quizás lo más interesante, con todo, sea su tratamiento del arte, la literatura y las ciencias humanas en Norteamérica. Haciendo eco de voces conservadoras como las de Harold Bloom o George Steiner, a sus setenta años Wolfe sostiene, citando a Tom Stoppard, que el arte moderno es "imaginación desprovista de técnica". Dos ensayos apuntalan esta visión: "El artista invisible" y "En la tierra de los marxistas rococó". El primero narra la tragedia de Hart, un escultor ignorado por la crítica precisamente a causa de sus habilidades técnicas (en este volumen se encuentra también el cuento "U. R. Here", donde aparece la ficticia historia opuesta), mientras que el otro, un texto admirable pese al patriotismo empalagoso del autor, ataca de frente la academia invadida por las modas post-estructuralistas que derivan de Derrida y sus sicofánticos secuaces: los mismos profesores, nota Wolfe, que predican que cualquier forma de conocimiento es un constructo, contradictoriamente no cuestionan la avanzada medicina norteamericana cuando sus vidas dependen de ella.

Incluso aunque Wolfe pulverice allí a Stanley Fish, Susan Sontag y Paul de Mann entre otros, el plato fuerte de la colección es sin duda "Mis tres chiflados", un ensayo en el que los oponentes –y chiflados en cuestión– son nada menos que Norman Mailer, John Updike y John Irving. La polémica viene desde la publicación de *A Man in Full* (1998), la segunda novela de Wolfe, que aquellos tres pilares de la ficción norteamericana habían vilipendiado con una energía casi viciosa. Mailer había dicho que Wolfe era "sólo un periodista"; Updike, que no tenía la exquisitez de autor de ficción; Irving, directamente, que no podía escribir. A Wolfe, que no es muy modesto que digamos, la espina le quedó atravesada. Y ahora en "Mis tres chiflados", rearma el canon para reivindicarse a sí mismo como el gran iluminado de la novela norteamericana.

MARTÍN SCHIFINO



BOCA DE URNA

La República perdida

Los libros más vendidos de la semana en la librería Rayuela *de La Plata.*

Ficción

1. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling
(Emecé, $12)

2. **Los nietos nos cuentan**
Juana Rottenberg
(Galerna, $14)

3. **Retrato en sepia**
Isabel Allende
(Sudamericana, $20)

4. **Recuentos para Demian**
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $16)

5. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $16)

6. **El alquimista**
Paulo Coelho
(Planeta, $14)

7. **No seré feliz pero tengo marido**
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $14)

8. **Lugar**
Juan José Saer
(Seix Barral, $15)

No ficción

1. **Yo soy el Diego**
Diego Armando Maradona
(Planeta, $15)

2. **La resistencia**
Ernesto Sabato
(Seix Barral, $15)

3. **Líbranos del mal**
Víctor Sueiro
(Atlántida, $17)

4. **Érase una vez el universo**
Jean Pierre Vernant
(Fondo de Cultura Económica, $13)

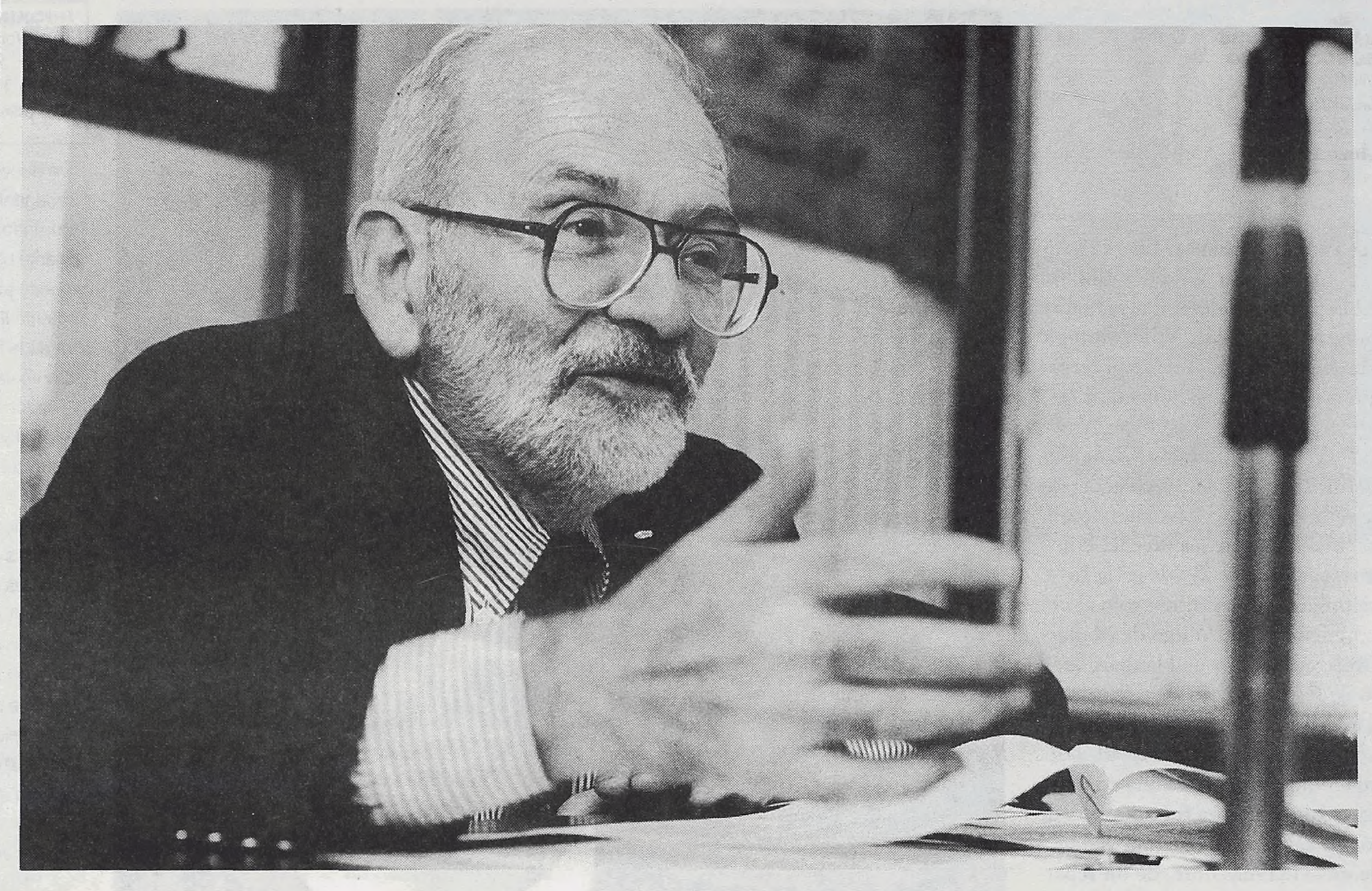
5. **El desnutrido escolar**
Inés Rosbaco
(Homo Sapiens, $13)

6. **Emergencia de culturas juveniles**
Rossana Reguello Cruz
(Norma, $13)

7. **No somos tan buena gente**
José Abadi y Diego Mileo
(Sudamericana, $17,50)

8. **Democracia gobierno del pueblo**
José Nun
(Fondo de Cultura Económica, $15)

¿Por qué se venden estos libros?
"De un tiempo a esta parte, no hay grandes cambios en el mapa de libros más requeridos por el público. Entre los libros de ficción más vendidos se mantienen los Harry Potter *y* Retrato en sepia *de Isabel Allende. Una novedad que no sorprende es el ingreso de* Lugar, *el último libro de cuentos de Juan José Saer, como siempre, una garantía de excelente literatura", dice Ana Sofía Principi, vendedora de la librería Rayuela de La Plata.*



VIDA Y MUERTE DE LA REPÚBLICA VERDADERA (1910-1930)
Tulio Halperín Donghi
Ariel
Buenos Aires, 2000
672 págs. $ 39

POR SERGIO DI NUCCI El lugar único que Tulio Halperín Donghi ocupa entre los historiadores latinoamericanos parece asegurado, y no necesita argumentarse. Su *cursus honorum*, con inicios argentinos en la década del 40 y fin en un exilio más o menos dorado en los Estados Unidos, al frente del Departamento de Historia de la californiana Universidad de Berkeley, ostenta todas las formas del reconocimiento académico de quien, sin embargo, hubo de soportar penurias y azares de la vida universitaria argentina.

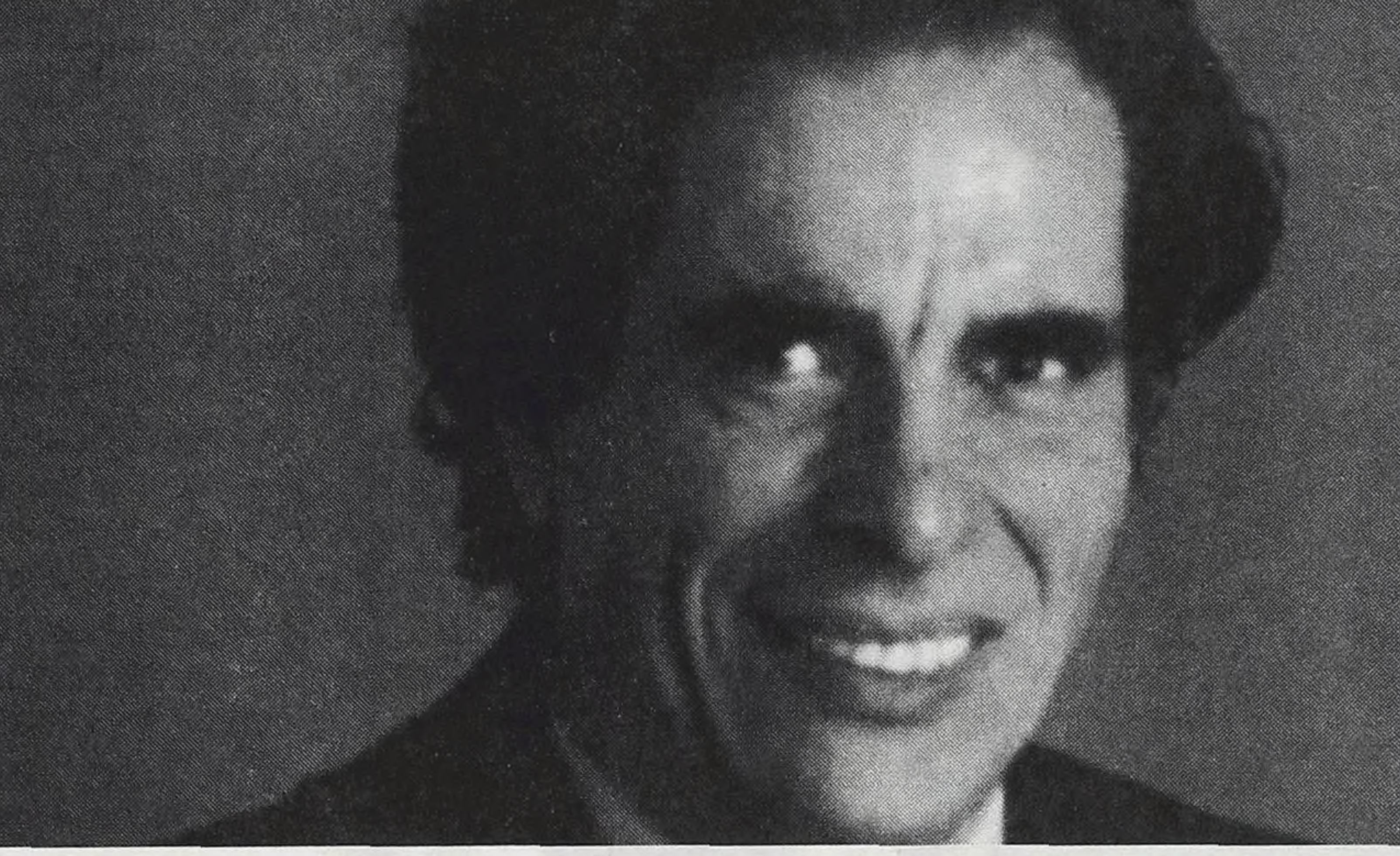
Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930) es el tomo IV de la Biblioteca del Pensamiento Argentino que publica la editorial Ariel y dirige el mismo Halperín. Los volúmenes ya aparecidos (y todo invita a pensar que también los dos por venir, que acercan la historia nacional hasta 1976) son polifónicas antologías precedidas de extendidos estudios preliminares sobre el período (el de *Vida y muerte* ocupa 272 páginas) que en sí mismos constituyen libros por derecho propio. El pensamiento al que se alude es argentino en un doble pero bien restricto sentido: se trata de un objeto, la Argentina, y en particular su vida política, pensada por sujetos argentinos. Quedan así excluidos textos contemporáneos de autores extranjeros y aquellos que los argentinos redactaron sobre temas que excedían a "este rincón de las Indias en que había paulatinamente aflorado una nación". Aunque algunas de las más interesantes páginas reunidas en el libro registren la angustia nacional ante la Gran Guerra Europea de 1914 y la Revolución bolchevique de 1917, que enturbiaron la confianza hasta entonces poco examinada que muchos depositaban en el modelo liberal.

La polifonía de voces reunidas en 400 páginas de textos breves y extraordinarios dista de entonar un coro bien acordado. Como nunca antes en la historia argentina, en el arco de las dos décadas comprendidas entre el triunfalista centenario de la Revolución de Mayo y el primer quiebre del orden constitucional instaurado en 1853-60, cumplidos al menos exteriormente los programas de la generación de Alberdi y Sarmiento, la política dejó de ser la dominante. Y este elemento focal en torno al cual se ordenaba un sistema de ideas y creencias empieza a ser invadido por colectivos sociales nuevos pero ya bien arraigados –sindicalistas, estudiantes, militares, intelectuales– desde discursos tan irreconciliables como el maximalismo o la teología de la nueva derecha católica.

En 1912 –con el voto secreto que aseguró la ley Sáenz Peña– la República rinde la penúltima asignatura pendiente del sistema electoral (faltaba el sufragio femenino). Los conflictos de la sociedad y los dilemas de la economía se convirtieron en obligado foro de debate durante los años del radicalismo clásico de Yrigoyen y Alvear. Resulta innecesario insistir hasta qué punto Halperín ha hecho justicia a esta primera diversidad argentina de voces, más fragmentadas aquí, por multiplicadas, que en los volúmenes anteriores de la Biblioteca, y con qué arte retórica de *dispositio* ha logrado que leamos cada texto como respuesta desengañada, cáustica, melancólica o violenta, que al mismo tiempo suscita otras reacciones. Si quienes habitualmente leen sobre historia argentina no necesitan que nadie les señale la aparición de una nueva obra de Halperín, tal vez sea menos ocioso recordar que es uno de los mejores escritores y ensayistas argentinos, amo de una prosa de sintaxis latina que sus colegas arrogantemente profesionales no siempre le perdonan. En un raro texto autobiográfico, la presentación que compuso para el *Homenaje a Eduardo J. Prieto*, dijo Halperín del mayor de los filólogos clásicos porteños que él encarnaba mejor que nadie el elusivo ideal cortazariano según el cual la "esencial seriedad es lo contrario de la solemnidad". El encomio vale también, especularmente, para quien lo profiere. Es que con los años, y a pesar de los honores y las deferencias que siguen acumulándose, acaso lo más difícil de valorar en Halperín sea su estilo intelectual, precisamente porque este historiador se halla a buena distancia del presente y de sus vicisitudes incomprensibles y, en todo caso, incontrolables. Un estilo que se defiende contra la grandilocuencia de los filósofos por la ironía, contra la ingenuidad de los doctrinarios por la filología y la erudición, y contra las facilidades de la narración histórica acreditada por una exigencia crítica insobornable: generalmente sonriente, pero a menudo burlona.♣

Ayer nomás

YA NADA SERÁ IGUAL
LA ARGENTINA DESPUÉS DEL MENEMISMO
Eduardo Jozami
Sudamericana
Buenos Aires, 2000
208 págs. $ 14,50



POR LUIS BRUSCHTEIN "En la medida en que los partidos limitan sus objetivos a la más rápida conquista del gobierno, van perdiendo también su capacidad de expresar demandas de la sociedad", afirma Eduardo Jozami, actual presidente de la comisión de la vivienda de la ciudad de Buenos Aires. "Así –agrega– en la Argentina de las dos últimas décadas es difícil encontrar una reivindicación social importante o alguna transformación significativa que pueda atribuirse fundamentalmente a la iniciativa de un partido político."

En su libro *Ya nada será igual*, Jozami, uno de los miembros más antiguos del Frepaso, analiza los fenómenos profundos que transformaron la realidad argentina durante los diez años del menemismo. La idea de un libro escrito por un político da una sensación de vacío, de lugares comunes, autoelogios, oportunismo y muchas vaguedades. Pero en este caso no es así. Jozami, un abogado que fue dirigente gremial de los periodistas, que viene del peronismo luego de una militancia en la izquierda y con muchos años de preso político, trabaja con rigor científico.

Sus críticas a la cultura política que impuso el menemismo, a partir de la superficialidad y la banalidad, terminan involucrando inevitablemente aspectos de la fuerza a la que pertenece, lo cual reivindica al autor en su esfuerzo por recuperar una política de ideas y de proyectos.

"El protagonismo excluyente del personaje –señala–, la atracción que la figura de Menem ejerce sobre cualquier analista, puede llevarnos a olvidar que el menemismo fue mucho más que la empresa personal del presidente. El disciplinamiento del justicialismo, la subordinación del Congreso que no excluía negociaciones y concesiones, el control del Poder Judicial y el manejo de los medios de comunicación fueron conformando un sistema que acepta la corrupción como un hecho natural y se sustenta sobre el reconocimiento explícito del rol eminente que se atribuye a los grupos económicos más concentrados."

Y en oposición a los que ven la implantación de las reformas en favor del mercado como un signo de madurez del sistema político escribe que "el desprestigio de la política, la escasa participación en los partidos, la generalizada desconfianza hacia los dirigentes y el notable empobrecimiento del debate político tienen mucho que ver con esta transformación que ha vaciado de sentido a las instituciones".

El desarrollo del libro de Jozami está más emparentado con aquellos documentos internos de las organizaciones políticas de los 70 o con un enjundioso análisis económico que con los libros de ocasión que suelen publicar ahora los políticos antes de alguna campaña. Resulta estimulante que sea así porque hay una diferencia entre la inteligencia de una propuesta y la astucia para hacer alianzas indiscriminadas y ocultarse tras un discurso vago. Se da así la rareza de un libro escrito por un político con el que el lector puede acordar o no, puede polemizar o aprender, porque hay una tesis sobre la que se puede opinar. ♣

La religión como política

HISTORIA DE LA IGLESIA ARGENTINA
DESDE LA CONQUISTA HASTA FINES DEL SIGLO XX
Roberto Di Stefano-Loris Zanatta
trad. Judith Farberman
Mondadori
Buenos Aires, 2000
608 páginas, $ 19

POR JOAQUÍN MIRKIN Por lo general, bajo el título *Historia de...* –las relaciones internacionales, la filosofía antigua, la cocina oriental, el siglo XX, la teoría política moderna, la literatura argentina o lo que fuera– pueden encontrarse libros que reúnen gran cantidad de datos e información específica, capítulos enteros dedicados a determinadas (y siempre arbitrarias) delimitaciones del tiempo y espacio, y un recorrido con comienzo y fin por la *historia del* objeto de estudio correspondiente (muchos de estos libros pueden servir incluso como *manuales* a los cuales acudir cuando se necesita información sobre la materia).

Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX, de Roberto Di Stefano –argentino, doctor en Historia religiosa por la Universidad de Bologna, docente de Historia Social Argentina en la UBA– y Loris Zanatta –italiano, docente y doctor en Historia Latinoamericana en la Universidad de Génova– es eso mismo: un recorrido por los hechos y acontecimientos políticos, sociales y religiosos de la Argentina, a través de una lectura crítica de la Iglesia y el catolicismo en nuestro país. El "paseo" se divide en tres grandes períodos identificados claramente con diferentes momentos políticos: el primero, con el título *La cristiandad colonial*, va de 1530 a 1830, e incluye un análisis del cuadro institucional, la vida colonial, el clero y las misiones y doctrinas; el segundo período, de 1830 a 1865, analiza el *Largo camino a la unidad* (Rosas y la Organización Nacional), y el último, de 1865 a 1983, trata *La iglesia contemporánea* y su especial vinculación con el Vaticano, el Estado y la sociedad argentina moderna.

Es indudable que, como plantea el trabajo, la Iglesia Católica conserva la mejor imagen de todas las instituciones y es la que por lejos posee el mayor poder de convocatoria en nuestro país (los gobiernos, incluso, temen más a las críticas del episcopado y de la Santa Sede que a las de los partidos de oposición). Por eso, *Historia de la Iglesia...* se convierte en un llamado de atención a los investigadores y al público en general sobre la relevancia de la fe católica y de su Iglesia en la historia y en la actualidad argentina, cuya trascendencia no se condice con la atención que los historiadores suelen prestarle. Por ello, el trabajo de Di Stefano y Zanatta es una puesta a punto de los conocimientos actuales y, al mismo tiempo, una presentación histórica general, en un país donde los símbolos religiosos están en las estaciones de trenes, en las comisarías y en los hospitales públicos: "Creemos que la historia de la Iglesia argentina constituye un terreno de investigación fundamental para los historiadores y los estudiosos de la actualidad".

De este modo, el libro se convierte en un interesante análisis particular que contribuye, sin lugar a dudas, al estudio crítico de la historia política argentina.♣

INFANTILES



EL NIÑO DURAZNO.
CUENTOS TRADICIONALES JAPONESES
Alfredo Poggio (ed.)
Alfaguara
Buenos Aires, 2000
132 págs. $ 7

Los cuentos tradicionales japoneses siempre han sido –y así sean por siempre– un hallazgo para los más pequeños. Es una lástima, pues, que las versiones de Alfredo Poggio ("docente, traductor y especialista en cultura de Japón", reza la contratapa), fracasen en el acercamiento de ese universo literario. Porque, si bien es cierto que los cuentos tienen un valor en sí mismos, hubiera sido deseable que los relatos no se conviertan en una mera síntesis argumental, como ocurre, tristemente, en este caso.

El niño durazno comienza con un breve prólogo de Stella Maris Acuña a modo de incipiente introducción a la lengua, concepciones culturales y leyendas japonesas. A continuación, los dieciséis relatos que integran el libro, plenos de demonios, ancianos que hacen florecer árboles, enanitos valientes, tejones malvados y luchas entre el bien y el mal, bellamente ilustrados todos ellos. Orientado como está a chicos "desde 10 años", la obra tal vez peca de simplista –moneda corriente, por demás, entre los libros infantiles–, haciendo de estos relatos una pobre enumeración de acciones correlativas, en muchos casos algo inconexas. Especialmente decepcionantes son la versión del célebre *Urashima Taró* –un joven pescador fortuitamente invitado a pasar una temporada en el Palacio del Dragón, en las profundidades del océano– convertido en una llana transcripción a brocha gorda, y la versión de *Issun Boshi*, homologada toscamente al Pulgarcito ibérico.

Hay que destacar, sin embargo, el intento por interesar al niño en lo que concierne a la cultura japonesa, dando particular importancia a los términos utilizados en el idioma original, con abundantes anotaciones al pie. Por desgracia, esa intención queda desvirtuada por las desangeladas intervenciones de Poggio al finalizar cada relato: lo que debería ser una sutil enseñanza descubierta a lo largo de éste, se convierte en una gruesa reflexión argumental que en nada contribuye al interés que supone una sección explicativa de estas características.

NATALIA FERNÁNDEZ MATIENZO

El escritor como sujeto

POR NOÉ JITRIK El escritor, es, ante todo, como sujeto, quien inicia el proceso, asume sus ocurrencias y da forma al resultado: es el actor del acto. Pero si, por el contrario, en una perspectiva más estructuralista, se lo entiende como "lugar", es el lugar de las decisiones que desencadenan un proceso, donde se asumen las ocurrencias y se da forma a un resultado. Ese desencadenamiento es posible a partir de un doble saber.

a) *Saber de escribir* (o, lo que es lo mismo, saber del sentido que tiene escribir como práctica). En otros términos, el escritor sabe los alcances que tiene ese verbo, no tecnológicamente sino, sobre todo, sabe el lugar que ocupa el escribir como práctica junto a otras. Esto explica, probablemente, el "apartamiento" del escritor así como, simultáneamente, el atractivo social, peculiar, que tiene su acción. Ahora bien, ese "saber de escribir" confiere identidad al proceso que realiza y a la escritura que produce, lo cual establece diferencia con quienes escriben por debajo de ese saber o careciendo de él porque escriben sólo instrumentalmente. Por lo tanto, escribir en el sentido en que lo vamos diseñando no es sólo el medio de un fin, sino el saber de una acción en el momento en que se lleva a cabo, razón por la cual ese saber es el de su propio límite pero simultáneamente el de la posibilidad constante y permanente de franquearlo. En suma, ese saber es de lo inmediato de la acción y de la posibilidad de continuarla así como de los riesgos de corte que la acechan. En otras palabras, es escritor quien sabe lo que hace mientras lo hace, hasta sus consecuencias últimas.

b) *Saber de qué escribir* (o, lo que es lo mismo, del sentido que tiene la relación con lo externo al escribir). En otros términos, el escritor sabe qué quiere referir o, en otras palabras, a qué quiere hacer servir lo que escribe; en suma, conoce la función instrumental del escribir, a la que integra como el saber de escribir. Y eso que quiere referir es, a su vez como saber, un universo que posee y que puede entenderse de tres modos:

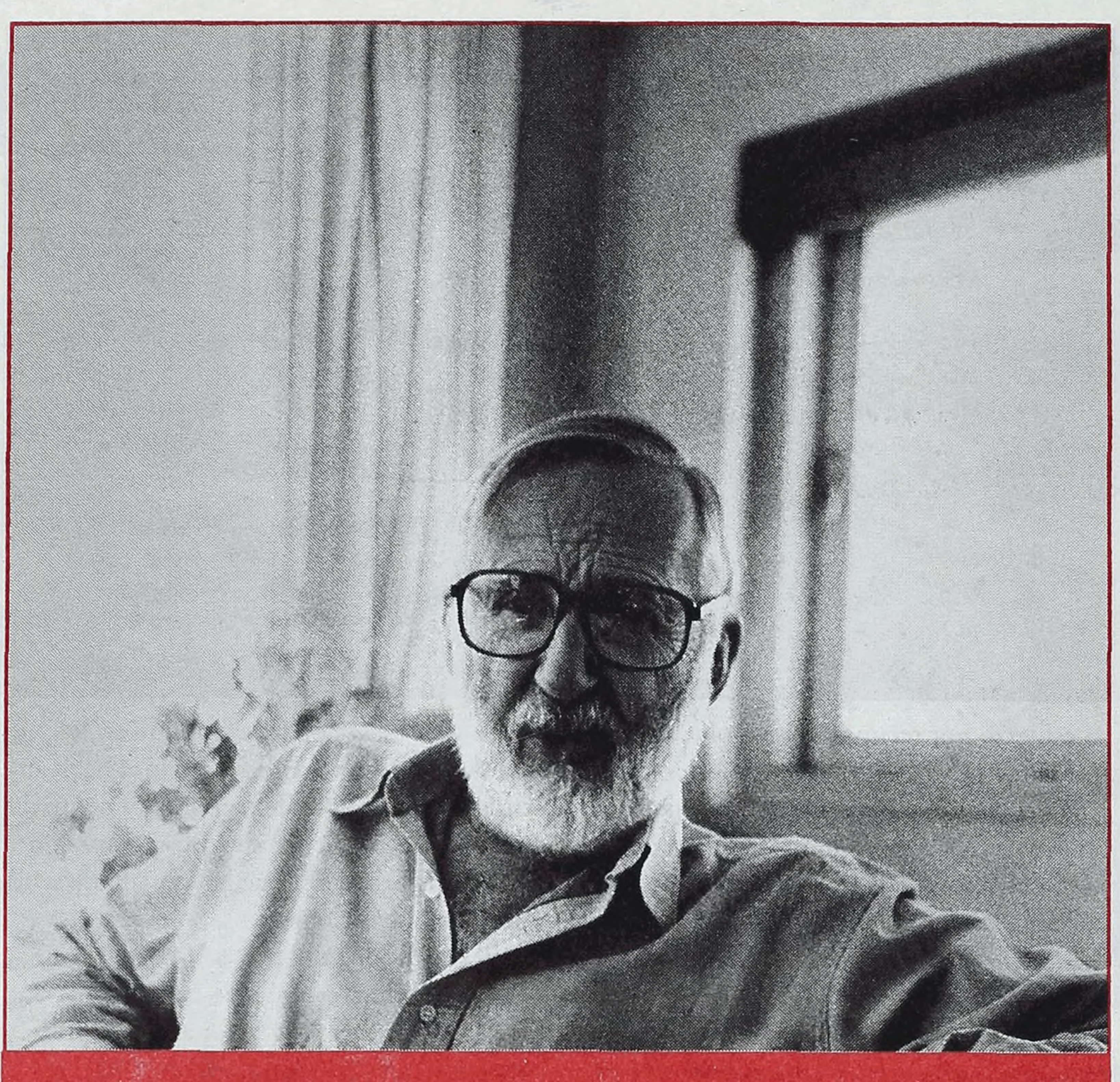
b.1) Como un *saber de la experiencia.* Lo primero que puede decirse es, en cuanto a la fuente, que dicha experiencia puede ser propia del sujeto que escribe o bien ajena, es decir de otros sujetos que pueden escribir o no. Lo que ahora estamos entendiendo por "experiencia" es el conjunto de imágenes que cada sujeto elabora en relación con diversas determinaciones que operan en cada "contacto" y que aspirarían, de acuerdo con calificaciones convencionales, heredadas culturalmente, o con intuiciones particularizadas, a ser trasmitidas por escrito. Estas imágenes no son todas iguales e indiscriminadas; se puede decir que las imágenes, y las experiencias en su aspecto de "contacto", se clasifican o se tipifican. De este modo se puede hablar de experiencias "reales", verificables por otras operaciones, o imaginarias, "sueño", o "ensoñación", "fantasía", etcétera.

b.2) Como un *saber del conocimiento.* Resulta del aprendizaje de la cultura y de lo que ella proporciona, o sea de otra clase de imágenes: es el saber de la lengua, de los textos, de los modos, de las leyes, de los ritos, etcétera. A su vez, el conocimiento se produce por absorción pero también por reflexión sobre la experiencia y su vehículo, el contacto: por lo tanto es ampliable. Pero tal ampliación no implica necesariamente la dimensión del filósofo, que también escribe el conocimiento pero que no por eso posee el "saber de escribir": el saber del conocimiento del escritor –que también puede ser filósofo– es un saber "para", con finalidad, complementada con otros valores, por ejemplo el de la inteligibilidad o la transmisibilidad en todos sus aspectos, ligados a la comunicación por el camino de la lectura, y el de la afectividad a través del lenguaje puesto en movimiento.

b.3) Como un *saber de la posibilidad.* Este saber es, ante todo, de las retóricas, o sea de los canales por donde transcurre la operación de escribir en el sentido de las "formas" o estructuras que resultan de la acción escrituraria; en determinados niveles, implica la condición para que un escrito se integre a series mayores, esos agrupamientos que seconocen como "géneros", y que consisten en determinadas disposiciones de los elementos que los integran; esta disposición puede ser, en determinadas ocasiones, antagónica de lo que solicitan los géneros pero descansa sobre el mismo tipo de saber. Pero también es un saber de la imaginación, que autoriza la organización de los otros saberes en el acto de escribir. En suma, el saber de la posibilidad permite, en su doble vertiente, que la acción de escribir –y no otra cosa– pueda llevarse a cabo en el nivel discursivo, que posee un rango superior porque en él se trata de producir significación.

Estos tres órdenes de saber tienen que ver, inicialmente, con aquello que el escritor refiere escribiendo; en consecuencia, están vinculados entre sí pero también se relacionan, porque son imprescindibles para el escribir, con el proceso; constituyen una parte, al menos, de su base productiva en la medida en que son al mismo tiempo saber verbal, o sea la materia misma de la organización escrita del saber.

Ahora bien, el tercero de ellos, el saber de la "posibilidad", se sale un tanto de su marco: en un punto se pone en contacto con lo que llamamos "saber de escribir" porque si bien permite procesar experiencia y conocimiento para hacerlos "escribibles", integra el universo de la escritura en general, cuya percepción como sentido es lo fundamental del "saber de escribir".♣



En *Los grados de la escritura* (Manantial) Noé Jitrik ha reunido todas sus intervenciones teóricas sobre la escritura como práctica y como institución. A continuación, un fragmento.

MATADEROS DIGITALES



Hasta el próximo 2 de diciembre, en la sede porteña de la New York University (Arenales 1658) pueden verse una serie de imágenes digitales y una instalación de Sole Nasi. De paso por Buenos Aires, la escritora Diamela Eltit visitó la muestra y cuenta lo que vio.

POR DIAMELA ELTIT Resulta un lugar común aludir a las relaciones entre arte y tecnología. Efectivamente las tecnologías, desde siempre, se han incorporado de diversas maneras a las prácticas artísticas. Como un minúsculo ejemplo, habría que pensar en los maestros del muralismo mexicano y su experimentación y aprendizaje en los Estados Unidos acerca de las características y resistencias de las nuevas pinturas industriales que producía el mercado de la época.

Paulatinamente, lo tecnológico se ha desplazado hasta convertirse en sentido, en uno de los escenarios posibles desde donde "habla" la obra artística un discurso estético que, por la alta elaboración metafórica de sus signos, manifiesta su oposición a los mandatos meramente pragmáticos y utilitarios que nos propone la agobiante abundancia tecnológica.

La exposición "Cells" de Sole Nasi se interna en la oferta tecnológica en torno de la imagen para generar, desde allí, un trabajo que se funda en la ambigüedad de los signos visuales que construye.

Para conseguir esta ambigüedad acude a las imágenes de cuerpos animales en los instantes de la mutilación y el desangramiento. Carne animal que se empalma con su propio cuerpo, indiferenciado de la parte bovina con la que coincide.

La obra, trabajada con procedimientos tecnológicos, busca hacer de la carne un espectáculo. El cuerpo *scanneado* de la artista, digitalizado y, de esa manera, alejado de referencias biográficas, se une a las imágenes violentamente sociales obtenidas en el matadero de Buenos Aires.

Pero éste es un matadero digitalizado que cita un espacio clásico, dotado de una gran carga social, pero que ahora se transforma en una serie de imágenes fragmentadas que le pertenecen enteramente a la técnica.

En este sentido, una de las preguntas más pertinentes y políticas que esta exposición provoca se refiere precisamente a las tecnologías con las que el presente social produce los cuerpos y la historia. Porque, a partir de esta muestra, se puede pensar que la historia y los cuerpos hoy sólo circulan despegados de sus referentes, capturados en la violencia de los "mataderos de la imagen".